

L'horizon de nos attentes et la médiation générique

Anna Jaubert

UMR 6039, CNRS

Université de Nice-Sophia Antipolis

Comprendre le sens d'une production verbale implique que l'on tienne compte du but de la communication¹. Cet axiome fondateur de la démarche pragmatique, est de ces évidences dont on n'a pas fini d'observer les retombées dans l'analyse des discours, qu'ils appartiennent à la sphère du quotidien, ou qu'ils soient reconnus comme «littéraires». Dans tous les cas de figure, la démarche interprétative interroge leurs enjeux, et ces enjeux eux-mêmes s'inscrivent dans une situation de communication. À partir de là, les genres de discours qui, selon des modalités diverses, reflètent des situations de communication, représentent d'incontournables relais pour l'interprétation, au point que sans eux "l'échange verbal serait quasiment impossible" (Bakhtine, 1984: 285).

Je me propose de montrer dans les pages qui suivent comment la réception du discours littéraire, comme celle de tout discours, et davantage encore que tout discours, se construit à partir de nos attentes, et combien la médiation des genres y joue un rôle fondamental, au sens littéral du terme.

I. Une pragmatique du texte littéraire

En effet, les textes littéraires, loin de véhiculer un discours dépragmatisé, nous invitent à réfléchir sur leur statut particulier, por-

¹ Cf. P.F. Strawson : "Nous ne pouvons espérer comprendre le langage comme le théoricien vise à le faire, si nous ne comprenons pas le discours; nous ne pouvons espérer comprendre le discours si nous ne tenons pas compte du but de la communication", *Langages* 17, mars 1970, "Phrase et acte de parole", p. 33.

teur d'une demande de reconnaissance spécifique. Le discours organisé en texte, et engagé dans un processus littérisant dont on montrera la gradualité, affiche une construction du sens revalorisée, et cette construction biaise le rapport à la référence. Entre autres déterminations nouvelles, on assiste là au dédoublement du circuit énonciatif, au jeu, parfois sophistiqué, des niveaux actantiels, à la sollicitation (par excès ou par défaut) du rapport entre cohésion et cohérence, à toute une remotivation des signes qui suscite un bourgeonnement des lectures et légitime de fait l'alliance de la stylistique et de la pragmatique.

Mais si aujourd'hui le caractère opératoire des concepts de la pragmatique sur le chantier stylistique ne cesse de se confirmer dans les analyses de terrain, comme dans les ouvrages à portée plus générale², il n'en est pas moins nécessaire de rappeler les conditions d'émergence d'une visée pragmatique des textes littéraires, à travers la mise en dialogue du spectateur, ou du lecteur³.

Certes, l'énonciation littéraire ne s'inscrit pas dans le circuit de la communication banale, dans la continuité des autres actes de la vie, l'intérêt y est affranchi des intérêts au sens utilitaire du terme, car ici la parole ne sert pas à "effectuer une opération finie, et dont la fin est située quelque part dans le milieu qui nous entoure". Ce jugement, que Valéry portait sur le statut du poème "fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être"⁴, s'applique au discours littéraire dans son ensemble, qui nous libère de la pression du réel immédiat, en nous supposant capables, par-delà les siècles ou les générations, de nous émouvoir pour Bérénice, ou de nous intéresser aux rocambolesques aventures de Tintin⁵.

En fait, il n'y a pas vacance d'intérêt, mais substitution d'intérêt avec diverses modulations. Globalement, on observe une éclipse des

² Après les brillantes applications ponctuelles d'O. Ducrot ("Analyses pragmatiques", *Communications* 32, 980, p. 11-60), on citera pour quelques parcours représentatifs d'une pragmatique littéraire, Jaubert (1987: première exploitation par une étude stylistique suivie dans le domaine français, et 1990), Adam (1990, 1999), Maingueneau (1995, 2004).

³ Qu'il s'agisse de la projection d'un Lecteur modèle, ou d'observations sur des pratiques effectives de «diseurs» attestés, cette mise en dialogue est à la base de la théorie de la réception issue des réflexions pionnières de l'École de Constance, avec ses deux orientations bien connues, celle de H.-R. Jauss, et celle de W. Iser.

⁴ P. Valéry, *Poésie et pensée abstraite, Œuvres*, T.I., Gallimard, Pléiade, 1965, p. 1331.

⁵ A. Jaubert, *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, HU., 1990, p. 217.

maximes conversationnelles: dans la mesure où l'on n'a pas à demander de compte à une histoire inventée, le principe de pertinence et la loi de sincérité se trouvent singulièrement assouplis, et leur *retour* est perçu comme marqué. Ce sont les scrupules affichés sur la propriété d'un terme, ou quelque autre parenthèse métadiscursive, qui ouvrent la brèche d'un changement de plan énonciatif. Jacques le Fataliste de Diderot interrompt son récit pour interpellier le lecteur ; et quand ce moment réflexif en arrive à envahir tout l'espace romanesque, l'histoire n'est plus que la mise en spectacle réitérée de l'acte de lecture, ce que nous montre Italo Calvino...:

1. Règle la lumière de façon à ne pas te fatiguer la vue [...] Arrange-toi à ce que la page ne reste pas dans l'ombre... mais veille bien à ce qu'il ne tombe pas dessus une lumière trop forte [...]. Essaie de prévoir dès maintenant tout ce qui peut t'empêcher d'interrompre ta lecture.

Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver, un voyageur*, Paris, Seuil, 1981, p.

Ces ruptures de l'illusion référentielle révèlent la situation du discours littéraire, déconnecté, certes, des enjeux ordinaires, mais tributaire lui aussi d'une interaction sans laquelle la construction du sens n'advierait pas. Selon les conditions qui règlent cette interaction, et selon les modalités qu'elle affiche, on pressent différents degrés (ou différents régimes⁶) de littérarité.

II. Des degrés de littérarité, ou comment la valeur vient au discours

II.1. La question des choix énonciatifs

La marque de l'homme dans ses activités artistiques, ou simplement dans son comportement social, se fonde sur des constantes qui suscitent un mouvement de reconnaissance: peu ou prou, cette reconnaissance est porteuse d'un jugement de valeur. Là s'ébauchent les idées de genre ou de style qui, dans le domaine social, sont pratiquement interchangeables, alors que, dans le domaine littéraire, les termes se sont spécialisés, visant des moments différents de la requalification du langage, comme appropriation à un projet communicationnel, et comme postulation singulière.

Les repères fournis par les genres constituent une étape décisive de cette appropriation. Mais il faut parler franc: on a beau savoir

⁶ G. Molinié (1996), Molinié et Viala, 1993.

dans les grandes lignes ce que sont les genres littéraires, il est parfois difficile de tracer une frontière a priori entre discours ordinaire et discours littéraire: plaidoeries, sermons, harangue politique, ou spot publicitaire, peuvent appeler une réception littérisante. Et que dire du discours épistolaire qui, au XVIIe et au XVIIIe siècles, s'est présenté comme un véritable marche-pied pour l'entrée dans la Cité des Lettres?

Il faut admettre que le processus de la valeur venant au discours est graduel, et il s'agit pour nous de le baliser. Comme l'a rappelé P. Larthomas, nos productions verbales se caractérisent d'abord par des choix énonciatifs, et ce sont ces choix qui fondent le classement des genres littéraires⁷. Allant du plus oral et improvisé, la conversation, au plus médité, la poésie, ils donnent à voir au premier chef un certain projet de communication. Une étude de J.-P. Seguin, confrontant les incipits de trois textes de Voltaire à thème commun, la condamnation de l'intolérance, nous convainc aisément de la primauté de cette visée communicationnelle⁸. En effet, les phrases d'attaque du *Traité sur la tolérance*, du chapitre VI de *Candide* (le tremblement de terre de Lisbonne), et de l'article "Fanatisme" du *Dictionnaire philosophique*, égaient des physionomies stylistiques très reconnaissables: éloquence de tribune pour le premier texte, captation d'auditoire de conteur pour le second, définitions analogiques du pédagogue pour le troisième. Quoi d'autre sinon trois postures énonciatives qui correspondent à trois types de rapport avec le destinataire?

Ces postures énonciatives sont par elles-mêmes génératrices de sens, faisant le lien entre un «style de discours» et un comportement social⁹. C'est pourquoi, avant même de se manifester dans la projection d'une scène imaginaire, construite par un texte élaboré, ces postures définissent un engagement des énonciateurs en situation réelle, où peut déjà se négocier le prestige du décalage pragmatique évoqué en 1 (la construction du sens revalorisée).

En fait le processus littérisant est amorcé, dès que s'instaure un nouveau rapport entre les mots et les choses.

⁷ P. Larthomas, 1998.

⁸ J.-P. Seguin, 1996.

⁹ Ce que les *Caractères* de La Bruyère démontrent bien, notamment dans le chapitre "De la société et de la conversation".

II. 2. La littérisation du discours

On se propose de montrer ici que la littérisation du discours est liée au potentiel fictionnalisant du langage¹⁰. Là encore, on substitue à une opposition statique entre productions factuelles ou fictionnelles, l'idée *d'une propriété qui d'investit de façon ponctuelle ou prolongée*, construisant des images d'univers plus ou moins consistantes. La flatterie est un bon exemple de jeu avec les lois du discours dans un contexte qu'*a priori* l'on ne qualifiera pas de littéraire. Voyons ce qu'il en est:

2. – Et maintenant, Blaze, flattez-moi.

– Monseigneur est le plus grand de tous les Grands d'Espagne.

– Ce n'est pas une flatterie ça, c'est vrai.

Blaze s'empêtre ensuite dans une généalogie compliquée de la consanguinité, qu'il prétend réfuter, alors qu'il est en train de l'étaler, ce qui évidemment n'est pas du goût de Don Salluste:

– Vous êtes sûr que c'est une flatterie, ça ?

Blaze hésite et enchaîne:

– J'ai bien une idée, mais je n'ose pas.

– Osez ! Osez !

– Monseigneur... est beau !

– Est-ce que vous pensez vraiment ce que vous dites ?

– Je flatte¹¹.

Si cet échange extrait du film *La Folie des grandeurs* nous amuse, c'est qu'il incarne de façon surréaliste une attitude humaine bien connue, friande des fictions gratifiantes créées par le discours. Mais "le sous-entendu clairvoyant de la fiction, s'il est exactement partagé, exclut le risque de la tromperie"¹². Il s'agit seulement de reconnaître et d'accepter le code, et de ne pas partir en guerre à la manière d'un Alceste misanthrope (ce qui revient à dire asocial), contre un mensonge qui n'en est pas un, et qui, à l'instar de toute fiction ludique, ne requiert jamais plus qu'une adhésion clivée:

3. Lorsqu'un homme vous vient embrasser avec joie,

Il faut bien le payer de la même monnaie

Molière, *Le Misanthrope*, I, 1.

¹⁰ Voir *Des procédures de fictionnalisation* (D. Denis et A. Jaubert, dirs.), *Le Français moderne* 73^e année, 1, juin 2005.

¹¹ Film de G. Oury, *La Folie des grandeurs* (1971).

¹² J. Starobinski, "Sur la flatterie", *Nouvelle Revue de psychanalyse* 4, 1971, p. 136.

Le comique tient ici au mauvais usage du code par Don Salluste, qui commande un acte censé être spontané, et qui visiblement ignore le principe de l'adhésion clivée.

Ce que J. Starobinski disait sur la flatterie s'applique à merveille au réglage interprétatif qu'implique toute «bonne» lecture. Les genres de discours, et au-delà les genres littéraires, dont les cadres ont été intériorisés avec le poids et le prestige des institutions historiques, offrent leurs repères à la reconnaissance du lecteur, permettant qu'entre l'œuvre et lui s'instaure implicitement un dialogue complice.

Dans le même esprit, on analysera un discours qui, de façon originale, malmène le principe de pertinence. Il s'agit d'une lettre de Vincent Voiture adressée à Julie d'Angennes au cours de l'été 1639, en forme de faire-part de décès¹³. Le paradoxe énonciatif qui consiste à se dire mort, joue comme une infraction ludique qui va se monnayer en incongruités diverses, dans le goût suivant:

4. Vous saurez donc, mademoiselle, que depuis mercredi dernier, qui fut le jour de votre partement, je ne mange plus, je ne parle plus, et je ne vois plus; et enfin, il n'y manque rien, sinon que je ne suis pas encore enterré. Je ne l'ai pas voulu être de sitôt pour ce, premièrement, que j'ai toujours eu aversion à cela; et puis je suis bien aise que le bruit de ma mort ne coure pas sitôt, et je fais la meilleure mine que je puis afin que l'on ne s'en doute pas.

Voiture, Lettre 123 à mademoiselle de Rambouillet, *Œuvres*, éd. A. Ubicini, Genève, Slatkine reprints, t. I, p. 336-339).

La mort de celui qui tient la plume, imputée au déplaisir de l'absence, autorise des incohérences secondaires, comme ici les arguments invoqués pour surseoir à l'enterrement. Mais en surface l'incohérence feint de se réparer à grand renfort de marqueurs d'intégration linéaire: les *donc*, *enfin*, *pour ce que*, *premièrement*, et *puis*, qui attestent d'une scrupuleuse organisation du discours en texte. L'écart monumental entre la cohésion de proximité des énoncés, respectée, et la cohérence de leur contenu, joyeusement bafouée, inscrit ce discours dans un registre subtil, où le burlesque entre au service d'une galanterie délicate: le discours amoureux traditionnel, détourné par la facétie, dispense la dame de réponse. Dans la micro-société de l'Hôtel de Rambouillet, les lettres «privées», étaient lues devant le petit groupe des intimes. Le décalage culti-

¹³ Lettre entièrement citée et analysée par S. Rollin, "Un faire-part de décès galant, ou la rupture entre cohésion et cohérence dans une lettre de Vincent Voiture", *Cohésion et cohérence, Études de linguistique textuelle* (A. Jaubert, dir.), Paris, ENS Éditions, avril 2005.

ve la réception littérisante, et la littérisation elle-même participait à l'idéalisation des rapports humains, qui était l'esprit du lieu.

On voit qu'un décalage de la visée pragmatique libère le discours des contraintes d'une adéquation au monde, et déclenche une réception littérisante qui substitue à la conformité entre les mots et notre idée des choses, une autre recevabilité, assujettie pour sa part à des lois du genre, et aux attentes qu'elles induisent.

La réaction évaluative s'exerce alors à dans le va-et-vient du niveau local et du niveau global. Nous allons voir comment la reconnaissance d'un ordre englobant conditionne l'interprétation du texte littéraire.

III. La surcontextualisation

Si la réception, comme on l'a dit, se forge à l'aune de nos attentes, nos attentes elles-mêmes dépendent de certains préconstruits. Les genres littéraires représentent des bassins où pratiques et théories se sont décantées proposant des formes reconnaissables qui cautionneront l'émergence d'une littérarité¹⁴. Mais au-delà d'une littérarité générique, leur sollicitation extrême, et leur transgression, offre aussi un tremplin à des requalifications singulières du langage.

Le fonctionnement exemplaire de deux discours particulièrement marqués nous permettra de dégager la médiation des genres comme facteur de surcontextualisation.

Ainsi, dans *Dom Juan* de Molière, le dialogue théâtral brille par les dérives du principe de coopération, et prend tout son sens à travers le non-dit. La parole défectueuse, ou défailante, est en effet le motif qui structure l'œuvre en profondeur, et assure la transition du niveau local des répliques, au niveau global de la pièce.

Ce motif ressort d'un contraste: on sait que la fiction dramatique est tout entière fruit du dialogue, et, à première vue, le discours de Dom Juan, comme celui de Sganarelle, illustrent le pouvoir ou le prestige de la parole. D'un côté, elle coule d'abondance avec la rhétorique facile de la séduction, la sophistique des éloges paradoxaux, et la logorrhée d'un valet naïf; de l'autre, elle pèse lourd dans des énoncés minimalistes dont

¹⁴ La caution peut s'avérer à double tranchant, comme le montre la brève durée de vie de la tragi-comédie (voir H. Baby, "De la légitimation paradoxale: la tragi-comédie au temps de Richelieu", *Littératures Classiques*, 51, 2004, p. 287-303). Pour une approche synthétique de la question des genres littéraires, voir D. Combe, 1992.

la profération en soi constitue un acte¹⁵, l'invitation-défi lancée à la statue du commandeur, et la contre-invitation à Dom Juan comme défi relevé. Mais, si l'on y regarde de plus près, entre ces deux usages extrêmes, il lui manque toujours l'usage intermédiaire, transparent et fluide, et ce sont ici les silences, *infractions réitérées aux maximes conversationnelles*, qui sont porteurs de sens.

Non seulement Dom Juan ne tient pas sa parole, mais il en refuse significativement l'échange. Le dialogue se signale ici par bien des réticences: refus d'explications à Elvire qu'il vient d'abandonner (I, 3), défaut de coopération dans la «dispute» métaphysique qu'entreprend Sganarelle (III, 1), réplique rapide et déplacée aux remontrances paternelles (IV, 4), Dom Juan traite par le mépris la parole de l'autre, en lui infligeant le ridicule de prêcher dans le désert. Mais il lui arrive aussi de surinvestir la sienne dans des énoncés laconiques, ces «petites phrases» chargées d'implicite: «je te le donne pour l'amour de l'humanité» (III, 2), ou «Va, va, le Ciel n'est pas si exact que tu le penses» (V, 4).

Les effets sont cumulatifs. Les éloges paradoxaux récurrents, le bavardage autosatisfait de Sganarelle, l'inflation du mot Ciel dont les 55 occurrences, sont portées tantôt par une énonciation sérieuse, tantôt disqualifiées, caricaturent les pratiques du discours. Elles tournent à vide et sans frais, comme les promesses de mariage de Dom Juan, et instaurent à la longue, en guise de lecture, un réflexe de doute. Significativement le non-dit du texte se double d'une place vide dans les rôles. Contrairement aux autres grandes pièces de Molière, il n'y a pas ici de personnage «porte-parole», ou du moins faisant entendre une voix crédible: Dom Juan l'impie est certes puni, mais son opposé chrétien n'est qu'un valet superstitieux et couard.

Sans doute n'est-ce pas un hasard si la réécriture versifiée et expurgée de Thomas Corneille (1677) s'est appliquée à résorber les blancs de cette pièce, trop dérangeants dans le contexte générique qui était le leur.

Dans un registre très différent, un autre exemple révélateur de sollicitation générique transgressive nous est fourni par l'étrange roman d'A. Cohen, *Belle du Seigneur*. Ce roman fut salué comme un «chef d'œuvre absolu»¹⁶, et, en même temps, comme un texte inclassable. Là encore une analyse stylistique faisant la navette entre le niveau local de la phrase, et le niveau global de l'œuvre, permet de dégager la média-

¹⁵ Ce qu'en pragmatique on appelle énoncés performatifs.

¹⁶ J. Kessel à la radio suisse romande, le 15-12-1972.

tion générique, qui conditionne la reconnaissance d'un style jusque dans sa singularité extrême¹⁷. Dès le premier contact, on est frappé par le déploiement d'une prose lyrique fleurissant sur le discours du roman, et c'est leur lien à contre-attente qui s'impose comme une valeur, le possible «étymon spirituel» du style d'A. Cohen.

Au ras du texte, on observe une distension syntaxique qui procède par des juxtapositions sans fin de syntagmes, à peine hiérarchisés. Pareilles phrases (mais peut-on encore parler de phrases?) brisent le moule grammatical comme pour libérer l'élan de la pensée. On croit entendre la voix d'un psalmiste, indéfiniment relancée:

5. Dans la forêt aux éclats dispersés de soleil, immobile forêt d'antique effroi, il allait le long des enchevêtrements, beau et non moins noble que son ancêtre Aaron, frère de Moïse, allait soudain riant et le plus fou des fils de l'homme, riant d'insigne jeunesse et amour, soudain arrachant une fleur et la mordant, soudain dansant, haut seigneur aux longues bottes, dansant et riant au soleil aveuglant entre les branches, avec grâce dansant, suivi des deux raisonnables bêtes, d'amour et de victoire dansant...

A. Cohen, *Belle du Seigneur*, Gallimard, Pléiade, 1968, p. 7

Avec la phrase aux limites devenues aléatoires, paragraphes, séquences, chapitres, se gonflent à leur tour, se diluent, et suscitent une autre échelle de lisibilité pour le texte. L'énoncé dont la cohésion est sollicitée au-delà de tout «bon usage» appelle un ordre régulateur englobant: c'est l'univers textuel, dans son entier, fait d'anticipations et d'échos, de litanies et de variations, qui nous l'offre, dessinant la clé de voûte de l'architecture de l'œuvre.

En effet, ces répétitions qui scandent le roman, tissant une cohérence thématique plus tabulaire que linéaire, accueillent les marques de la subjectivité la plus exaltée. La prose lyrique est ainsi surdéterminée et se décline à tous les niveaux narratifs: le héros dit la même amertume que l'auteur face à la méchanceté des hommes «...et ils aiment écrire Mort aux juifs sur les murs», comme lui, pour leur ouvrir les yeux, il entend «les bourrer de leur mort prochaine». Empruntant plusieurs voix, A. Cohen pénètre dans sa fiction. Du commentaire distancé de la bonne Mariette, au commentaire impliqué de «Celui qui fut jeune» dans le chapitre central, il va jusqu'à un fugitif clin d'œil extra-fictionnel: «pour me réconforter de la mère Deume [personnage déses-

¹⁷ Voir A. Jaubert, « Le style et la vision. L'héritage de Leo Spitzer », *L'Information grammaticale* n° 70, 1996, p. 25-30.

pérant de mesquinerie], je vais écrire au cher pasteur Georges- Emile Delay de Cuarnens [un de ses amis personnels, qui avait bien ri de ce parachutage].

Microlecture et perception globale nous font saisir la solidarité de la partie et du tout. Distension et subjectivité imbriquées forment le fait de style, «fond du sujet sans cesse rappelé à la surface», et délivrent le principe d'intelligibilité du discours qui sous-tend notre lecture.

Une variation linguistique performante n'est perçue comme telle que si elle se détache sur la toile de fond des attentes induites par une configuration générique. Ici, la distension des phrases accordée à l'hypertrophie de la subjectivité, représente une sollicitation extrême de la plasticité du genre romanesque. Elles inscrivent une posture énonciative originale, celle d'un narrateur polymorphe, doublure parfois trop exacte de l'auteur dont la distanciation instable et fragile nous rappelle que l'humour est en effet la «politesse du désespoir».

Le propre d'un discours littéraire se déclare dans les variations qu'il est capable de produire sur des scènes génériques. Une vaste enquête d'histoire littéraire permettrait sans doute d'apprécier les rapports fluctuants entre littérarité générique et littérarité singulière. Mais au-delà de toutes les recompositions possibles du paysage, notre réception d'une valeur se fonde sur une médiation des genres, avec les cadres qu'ils nous ont permis d'intérioriser.

Références bibliographiques

- Adam, J.-M. (1990) *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles-Liège, Mardaga.
- Adam, J.-M. (1999) *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan.
- Baby, H. (2004) "De la légitimation paradoxale: la tragi-comédie au temps de Richelieu", *Littératures Classiques*, 51, p. 287-303.
- Bakhtine, M. (1979-1984) "Les genres du discours", *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 265-308.
- Combe, D. (1992) *Les Genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur.
- Denis, D. ; Jaubert, A. (dirs) (2005) *Des procédures de fictionnalisation, Le Français moderne*, 73e année 1, juin 2005.

- Ducrot, O. (1980) "Analyses pragmatiques", *Communications* 32, p. 11-60.
- Genette, G. (1991) *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.
- Jaubert, A. (1987) *Étude stylistique de la correspondance entre Henriette *** et J.-J. Rousseau. La subjectivité dans le discours*, Genève-Paris, Slatkine-Champion.
- Jaubert, A. (1990) *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, HU.
- Jaubert, A. (1996) "Le style et la vision. L'héritage de Leo Spitzer", *L'Information grammaticale* n° 70, *La stylistique et son domaine*, juin, p. 25-30.
- Jaubert, A. (dir.) (2005) *Cohésion et cohérence, Études de linguistique textuelle*, Paris, ENS Éditions, avril 2005.
- Jouve, V. (1993) *La Lecture*, Paris, Hachette, «Contours littéraires».
- Larthomas, P. (1998) *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF.
- Maingueneau, D. (1995) *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod.
- Maingueneau, D. (2004) *Le discours littéraire*, Paris, A. Colin.
- Molinié, G. (1998) *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF.
- Molinié, G. ; Viala, A. (1993) *Approches de la réception*, Paris, PUF.
- Rollin, S. (2005) "Un faire-part de décès galant, ou la rupture entre cohésion et cohérence dans une lettre de Vincent Voiture", *Cohésion et cohérence, Études de linguistique textuelle* (A. Jaubert, dir.), Paris, ENS Éditions, avril 2005.
- Seguin, J.-P. (1996) "Voltaire et la variation des styles", *La stylistique et son domaine* (A. Jaubert dir.), *L'Information grammaticale* n° 70, juin, p.5-10.
- Starobinski, J. (1971) "Sur la flatterie", *Nouvelle Revue de psychanalyse* 4.
- Strawson, P.-F. (1970) "Phrase et acte de parole", *Langages* 17, mars.
- Valéry, P. (1965) *Poésie et pensée abstraite*, Œuvres, T .1., Paris, Gallimard, Pléiade.